

Opinnäytetyö (AMK)

Koulutusohjelma: Viestintä

Suuntautumisvaihtoehto: Elokuva

2013

Katja Niemi

ELOKUVAN ROOLITUS: KOEKUVAUS OHJAAJAN TYÖVÄLINEENÄ NÄYTTELIJÄVALINNASSA



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Katja Niemi

ELOKUVAN ROOLITUS: KOEKUVAUS OHJAAJAN TYÖVÄLINEENÄ NÄYTTELIJÄVALINNASSA

Kirjallinen opinnäytetyöni käsittelee koekuvausprosessia näyttelijöiden valinnassa elokuvan rooleja täytettäessä. Pohdin oman kokemukseni sekä ammattilaishaastattelujen pohjalta koekuvauksen merkitystä elokuvan teossa sekä tapoja koekuvata näyttelijöitä. Hyvä roolitus on suuri osa elokuvan taiteellista onnistumista ja hyvä elokuva elää näyttelijöidensä kautta. Esittelen tapoja, joilla rooliin sopivan, hyvän näyttelijän voi oppia tunnistamaan ja siten roolittamaan elokuvan hyvin. Työssäni käsittelen myös eroja ammattilaisnäyttelijöiden ja amatöörien roolituksen välillä.

Koekuvaus voidaan järjestää monilla tavoilla. Se voi olla rento kahdenkeskinen tapaaminen ohjaajan ja näyttelijän välillä, tai se voi olla hyvinkin organisoitu kuvaustilanne, johon näyttelijä on saanut etukäteen tekstin harjoiteltavaksi.

Ammattilaisnäyttelijöiden koekuvaaminen on harvinaisempaa kuin amatöörinäyttelijöiden, ja näiden ryhmien koekuvaukset ovat usein erilaiset. Ammattilaisten koekuvauksessa on kyse rooliin sopivan näyttelijän löytämisestä, eikä silloin testata näyttelijän ammattitaitoa. Amatöörien kohdalla koekuvaus on rooliin sopivuuden arvioimisen lisäksi sen arviointia, kykeneekö henkilö olemaan luonnollinen ja uskottava kameran edessä, eli onko hänellä näyttelijäntaitoa.

Päämääränä koekuvauksessa on aina löytää parhaiten sopiva näyttelijä johonkin rooliin. Koekuvaus on tämä prosessi, jolla näyttelijää etsitään.

Yksittäisten näyttelijävalintojen lisäksi koekuvauksella etsitään hyvää ja toimivaa näyttelijöiden kokonaisuutta (engl. ensemble).

ASIASANAT:

Koekuvaus, koe-esiintyminen, roolitus, näyttelijän valinta, casting, näyttelijän ohjaaminen.

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts (BA) | Film Art

4.6.2013 | 36 Pages

Instructor: Vesa Kankaanpää

Katja Niemi

FILM CASTING: - HOW TO RECOGNIZE THE RIGHT ACTOR FOR THE PART

This thesis gives insight on the process of casting actors in films: how to recognize a good actor, and the right actor for the part? What are the methods for efficient casting? How to find and select your star? This study is based on four interviews of Finnish professional directors as well as observations during the casting of my short films at Turku Arts Academy.

Auditioning can be arranged in a number of ways. They can be casual meetings between the director and the actor, or organized auditions with cameras and a pre-supplied text.

Methods of casting for professional actors and amateurs have different objectives. With professionals, the issue is not acting ability, but instead suitability for the particular part. However, when casting amateurs, the focus is mainly on the ability to be natural in front of the camera.

The purpose of casting is to find the most suitable actor for the role. Auditioning is the process of searching for this actor.

In addition to the considerations in casting individual actors, the purpose in casting is also to look for a good, functioning ensemble.

KEYWORDS:

Casting, auditioning, directing actors.

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MITÄ TARKOITTAÄ KOEKUVAUS	6
2.1 Koe vai kokeilu?	6
2.2 Koekuvaus on osa ohjaamisprosessia	7
3 MIKSI KOEKUVATA NÄYTTELIJÖITÄ	9
3.1 Ammattinäyttelijät ja amatöörit	9
3.2 Intuitio ja järki	11
3.3 Ensemble	12
3.4 Näyttelijän ja ohjaajan välinen suhde	13
4 KOEKUVAUSMETODIT ELI MITEN KOEKUVATA NÄYTTELIJÖITÄ	14
4.1 Koekuvausprosessin vaiheet	15
4.2 Ammattinäyttelijät koekuvauksessa	18
4.3 Amatöörinäyttelijät koekuvauksessa	21
5 MITÄ KATSOA KOEKUVAUKSESSA	26
5.1 Tyypin vastainen valinta	28
5.2 Näyttelijän kyvyt	29
5.3 Näyttelijän sopivuus haettavaan rooliin	29
5.4 Yhteistyökyky	30
5.5 Ensemble	31
6 IDEOITA KOEKUVAUKSEEN	31
6.1 Tekstin käyttö	32
6.2 Tahtotilaharjoitukset	33
6.3 Tilanne- ja tunnetilaharjoitukset	34
6.4 Improvisointi	34
7 LOPUKSI	35
LÄHTEET	36

1 JOHDANTO

Ohjatessani Turun taideakatemiassa ensimmäistä lyhyttä fiktioelokuvaani keväällä 2009 koekuvasin myös ensimmäisen kerran näyttelijöitä, jotka tässä tapauksessa olivat nuoria amatöörejä. Kysyin opettajaltani neuvoa; "Mitä pyydän näyttelijöitä tekemään koekuvauksissa?" Opettaja vastasi: "Kyllä ohjaaja tietää."

Minä en tiennyt. Minulla ei ollut pienintäkään ideaa, mitä koekuvauksissa yleensä tehdään, ja miten osaisin arvioida näkemääni. En tiennyt, miten voisin testata, kuka sopii etsittävään rooliin. Kuka osaa näyttellä? Mitä on hyvä näytteleminen? Miten tunnistan sen?

Otin asioista selvää lukemalla Judith Westonin kirjaa Näyttelijän ohjaaminen (1999). Koekuvauksiini ei ollut paljon aikaa. Minun oli erittäin nopeasti kehitettävä ensimmäiselle koekuvaukselleni aktiviteettia.

Kun etsin aiheesta avukseni kirjallista materiaalia, huomasin, ettei koekuvauksesta oltu tehty juurikaan tutkimuksia tai opinnäytetöitä. Päätin, että tämä on kirjallisen opinnäytetyön aiheeni. Haluan auttaa seuraavia aloittelevia ohjaajia valitsemallaan polulla.

Ohjaaminen ei ole salatiedettä. Kaiken voi purkaa sanoiksi, vaikka niin mielellään puhutaan intuitiosta. Intuitiota voi ja kannattaa käyttää hyväkseen, mutta järkeä ja tietoista ajattelua ei tarvitse unohtaa.

Haluan tarjota käyttökelpoisia työkaluja aloittelevalle ohjaajalle koekuvauksiin niiden toteuttamiseksi ja tulosten purkamiseksi.

Kirjallisessa opinnäytetyössäni pohdin koekuvausmetodeja ammattilaishaastattelujen pohjalta peilaten niitä omiin kokemuksiini kahden lyhytelokuvani näyttelijävalintojen kautta. Elokuvasani Varis (2011) on vain lapsinäyttelijöitä (amatöörit), kun taas elokuvassani Hankikanto (2012) on aikuisia ammattinäyttelijöitä. Koekuvaustavat poikkeavat toisistaan näiden kahden eri ryhmän välillä usein merkittävästi.

2 MITÄ TARKOITTA KOEKUVAUS

Kun ensimmäinen koekuvaus lähestyi, minua auttoi Judith Weston kirjallaan Näyttelijän ohjaaminen (1999). Weston (s.1946) on näyttelijä sekä näyttelijäntöön opettaja. Hän on ollut alalla 1970-luvulta lähtien. Näyttelijänvalintoihin Weston antaa ”objektiivisen mittapuun”, tarkistuslistan ja muutamia muita menettelytapoja, mutta mainitsee myös, että jotkut ohjaajat saattavat tehdä valintansa vaiston varassa asiaa enempää ajattelematta ja onnistua siinä. Mutta mitä on koekuvaus? Se ei Westonin mukaan ainakaan ole esitys. Valmiin esityksen odottaminen on virhe. Palaan Westonin ohjeisiin myöhempanä.

Elokuvaohjaaja Saara Cantell kiteyttää koekuvauksen prosessiksi, jolla etsitään näyttelijöitä rooleihin. Tämä voi tarkoittaa erilaisia prosesseja. Ohjaaja Aku Louhimies sanoo, että koekuvaus voi tarkoittaa ihan mitä tahansa. Hän pyrkii välttämään koekuvausta terminä, koska se antaa väärän kuvan siitä, mistä on kysymys. Kysymys on kuitenkin tavasta etsiä näyttelijöitä johonkin projektiin.

2.1 Koe vai kokeilu?

Louhimiehen mukaan kokeilu on koekuvausta parempi termi, koska koe on jostain suorittamista ja kokeilu on enemmän tutkimista. Tutkimisen lähellä voisi ajatella olevan termin tutustuminen, jota ohjaaja Kirsi Marie Liimatainen käyttää määritellessään koekuvausta: ”Minulle koekuvaus tarkoittaa tutustumista; se on tilanne, jossa pyrin olemaan mahdollisimman avoin, antamaan tilaa heille jotka minulle ”esittäytyvät”. Haluan kuulla ja nähdä heistä tässä lyhyessä ajassa niin paljon kuin mahdollista. Haluan myös vakuuttaa heidät – eritoten ammattinäyttelijät – siitä, että minulla ei ole kiire, en ole pintapuolinen enkä ole näyttelijää vastaan vaan olen näyttelijän ”puolella”. Yritän kaikin tavoin myös purkaa pois jännittämistä, sillä se ”jarruttaa” tutustumista. En missään nimessä tee nopeita johtopäätöksiä enkä tule koekuvauksiin ennako-odotuksin tai siten, että minulla olisi jo valmiit kuvat, ilmeet, eleet mielessäni. Kokemukseni osoittaa, että mitä

avoimempi itse olen, sitä ”nopeammin” tai helpommin päästään ”tutustumaan” toisiimme – näyttelijä minuun ja minä näyttelijään.” (Liimatainen 2012) Koekuvaus on siis tutustumista.

Liimataisen tapaan ohjaaja Miikko Oikkonen puhuu näyttelijöiden tapaamisesta. Tähän tapaamiseen kuuluu kyllä useimmiten osana koekuvaus. ”Tapaamisessa kiinnitän huomiota paljon esiintyjän omaan olemukseen; ele- ja ilmekieleen, tapaan reagoida ja ottaa kommentteja sekä käskyjä vastaan.” (Oikkonen 2013)

”Koekuvaus” on terminä viralliselta kuulostava, kun ohjaajat kertovat kuitenkin erilaisista ja hyvinkin rennoista tavoista tavata näyttelijää. Kaikki haastattelemani ohjaajat mainitsivat, että ammattinäyttelijöitä koekuvattaessa ei testata henkilön näyttelijäntaitoja, vaan katsotaan sitä, miten näyttelijä sopisi etsittävään rooliin. Näin ollen kokeilu olisi parempi sana kuin koe.

Alan työkentän aktiivinen seuraaminen on sinänsä jo näyttelijän etsintää ja testaamista. Näyttelijän voi nähdä muissa töissä elokuvissa, tv:ssä tai teatterissa. Jokainen haastattelemani ohjaaja mainitsi tarkkailevansa näyttelijöitä koko ajan.

”Kun puhutaan pääosista, niin mä lähtökohtaisesti teen niin, että olen nähnyt heitä (näyttelijän) jossain toisessa elokuvassa tai teatterissa, kadulla tai juhlissa, eli mulla on jo joku käsitys, että kuka hän on. Mä voin tavata hänet kahvilassa tai pyytää lukemaan jotain tekstiä tai miten tahansa voidaan tavata. Pyrin selvittämään, että miltä tuntuisi jos tämä ihminen tekisi tämän roolin. ” (Louhimies 2012)

2.2 Koekuvaus on osa ohjaamisprosessia

Elokuvan ohjaaminen alkaa koekuvauksessa näyttelijöiden valinnalla. Oli termi mikä tahansa, jo näyttelijöiden valintaprosessissa aloitetaan yhteyden ja luottamuksellisen suhteen luominen, joka on suuri osa onnistunutta ohjausta. Jokainen ohjaaja puhuu luottamuksesta itsensä ja näyttelijän välillä. Näyttelijän on voitava luottaa ohjaajaan ja päinvastoin. Ohjaaja haluaa tuntea varmuuden siitä, että näyttelijä uskaltaa heittäytyä rooliin ja tutkia ja kehittää sitä yhdessä ohjaajan kanssa. Luottamus liittyy vahvasti näyttelijän ja ohjaajan väliseen

kemiaan sekä yhteistyökykyyn. Myös tämä suhde on ohjaajien tarkkailun alla, kun he tapaavat näyttelijän koekuvausmielessä.

Myös Louhimies sanoo koekuvauksen olevan osa ohjaamisprosessia; ohjaajan valitsemien näyttelijöiden ohjaaminen alkaa sieltä. "Kaiken kaikkiaan niin siellä jo aloitetaan sen yhteyden ja suhteen luominen." (Louhimies 2012)

Riikka Holmberg on opinnäytetyössään (2008) pohtinut roolituksen haasteita. Hän kertoo, miten ensimmäistä kertaa näyttelijää etsiessään hän ei tiennyt, mitä etsiä. Holmberg kävi nuorisoteatterissa katsomassa harjoituksia etsiessään nuorta näyttelijää. Omaan elokuvaansa Holmberg kertoo valinneensa näyttelijät pääosin sillä perusteella, että valittujen näyttelijöiden kanssa kommunikointi oli helppoa. Hän myös tunsu näyttelijöiden luottavan itseensä. (Holmberg 2008)

Ohjaajan lisäksi näyttelijöiden on tultava toimeen keskenään. Tätä ensembleksi kutsuttua asiaa koekuvaksissa myös testataan yksittäisen näyttelijän sopivuuden lisäksi.

Jos näyttelijä koekuvataan koetapaamisen sijaan, Judith Westonin mielestä nauhoituksesta on vain se hyöty, että ohjaaja voi niistä palauttaa mieleensä koekuvauksilanteessa tekemänsä päätöksen tai muistaa käyttämänsä idean. Itse näyttelijävalintaa hän ei tee nauhan perusteella. (Weston 1999, 281.) Myöskään Aku Louhimies ei juurikaan katso nauhoituksia jälkikäteen. "Joku vika on näyttelijässä, jos se ei jää mun mieleen." (Louhimies 2012)

Valmistellessani ensimmäisiä koekuvauksiani, tietoinen päämääräni oli testata ehdokkaiden, jotka siis olivat amatöörejä (lapsia), rohkeutta ja kuuntelutaitoa, sekä ylipäätään sitä, pystyvätkö he olemaan luonnollisia kameran edessä. Väistämättä valintoihini vaikuttivat suhteeni lapsiin; kenen kanssa tulini toimeen, kuka kuunteli minua ja kuka tuntui kovasti haluavan tulla mukaan elokuvantekoon (motivaatio).

3 MIKSI KOEKUVATA NÄYTTELIJÖITÄ

Saara Cantell ei koekuvaa näyttelijöitä sellaisissa tapauksissa, joissa hän tuntee näyttelijän etukäteen ja on tehnyt tämän kanssa ennen töitä. Näissä tapauksissa hän intuitiivisesti tietää, sopiiko näyttelijä tiettyyn rooliin. Joskus käy niinkin, että ohjaaja saa kirjoittaa tietylle näyttelijälle oman roolin. Tällainen tilanne on Judith Westonin mukaan ihanteellinen, lähes täydellinen. Hänen mukaansa olisi aina parempi etsiä oikeaa roolia näyttelijälle, sen sijaan, että etsii näyttelijää roolille. (Weston 1999, 276.)

Tilanteissa, joissa tarvitaan jonkun tietyn ikäinen näyttelijä, eikä ohjaaja entuudestaan tunne sellaista henkilöä, koekuvauksella on tapa testata sopiiko näyttelijä rooliin. Cantell kertoo, että jos kyseessä on amatööri tai lapsinäyttelijä, on erittäin tärkeää testata, onko henkilö ylipäättään eläytymiskykyinen ja ”toimiiko kameran edessä – että osaako näytellä. Ammattinäyttelijöiden kanssa ei sitä testata, että osaako ne näytellä, vaan että sopiiko ne siihen rooliin.” (Cantell 2012)

3.1 Ammattinäyttelijät ja amatöörit

Louhimies kertoo esimerkin elokuvastaan Vuosaari, johon hän etsi nuorta poikaa, jolla on elokuvassa koira. Tällöin koekuvauksella on tapa testata myös sitä, kykeneekö lapsi toimimaan koiran kanssa. Oleellista on tietää tämä asia etukäteen ja valita lapsi, joka ei pelkää koiria tai ole liian allerginen. Louhimies oli kiinnostunut myös lasten motivaatiosta, koska joskus motivaatio saattaa olla oikeasti vanhempien, eikä lapsen itsensä. Jos lapsella ei itsellään ole motivaatiota, se voi vaikuttaa tämän työhön elokuvan kuvauksissa siten, ettei hän jaksaisi tai haluakaan olla tilanteessa mukana. On tärkeää, että motivaatio on lapsen oma. Tällöin hän kuuntelee ohjaajaa ja haluaa tehdä yhteistyötä. Motivaatio vaikuttaa ylipäättään lapsen koko jaksamiseen prosessin aikana. (Louhimies 2012)

Ohjaaja Miikko Oikkosen mukaan castingin arvoa on mahdotonta aliarvioida. Hän on ehdottomasti sitä mieltä, että hyvän roolittamisen jälkeen merkittävin osa henkilöohjaamisen työstä on jo tehty. ”Tämä ei tarkoita, etteikö ohjaaminen

olisi yhtä tärkeää, vaan sitä, ettei huonon roolittamisen jälkeen edes hyvä ohjaamistaito pelasta roolin onnistumista.” Oikkonen käyttää koekuvausta kolmeen eri tarkoitukseen: 1) oikean esiintyjän löytämiseksi, testaamiseksi ja varmentamiseksi kuhunkin rooliin – mukaan lukien myös roolien sopivuus muuhun castingiin eli ensembleen 2) roolihahmon (= karakterin, ei esiintyjän) testaamiseksi ja hahmoon liittyvän sisällön varmentamiseksi ja 3) itsensä ja esiintyjän välisen kommunikaation testaamisena. (Oikkonen 2012)

Toisin kuin Cantell, Oikkonen koekuvaa mielellään myös tuttuja näyttelijöitä, ja sellaisia joiden kanssa hän on aiemminkin työskennellyt. Tämän hän kertoo tekevänsä nähdäkseen, ”syttykö” rooli näyttelijän kanssa eloon.

Kirsi Marie Liimatainen katsoo toki myös näyttelijöiden suorituksia muissa elokuvissa ja teatterissa, mutta ei pelkästään näiden perusteella ottaisi tai jättäisi ottamatta jotain näyttelijää rooliin. Kookuvaus on hänestä äärimmäisen tärkeää jokatapauksessa, koska se vahvistaa alkuperäistä intuitiota tai mitätöisen, näyttäen jotakin jota ei osannut odottaakaan. ”Ehkä näyttelijä, jota harkitsen rooliin, on aiemmin ”päässyt” näyttämään vain osan kyvyistään. Jos luottaisin siis ainoastaan hänen aiempiin suorituksiinsa, voisin tehdä liian nopeita johtopäätöksiä.” (Liimatainen 2012)

Lapsinäyttelijöistä ja amatööreistä puhuttaessa on Liimatainenkin sitä mieltä, että kookuvaus on välttämättömyys. Liimataisen mukaan on usein mielekästä valita lapsi tai nuori, joka soveltuu rooliin jo oman persoonansa kautta. Häinkin mainitsee kuvaustilanteiden kiireen ja stressaavuuden, jonka vuoksi oikean henkilön löytyminen on oleellista. (Liimatainen 2012)

Riikka Holmberg on haastatellut opinnäytetyössään elokuvaohjaaja Johanna Vuoksenmaata roolituksesta. Vuoksenmaa kertoo, että ohjaajan pitää tietää kenet hän haluaa rooliin. Hän koekuvaa näyttelijöitä todella vähän juuri tästä syystä. Hän työskentelee enemmän siten, että tarkkailee paljon näyttelijöitä ja soittaa mieluiten itse valitsemaalleen näyttelijälle ja kertoo haluavansa tämän.

Tämä lisää hänen mukaansa luottamusta ohjaajan ja näyttelijän välillä, ja antaa näyttelijälle tärkeän kokemuksen siitä, että ohjaaja uskoo häneen ja haluaa nimenomaan hänet eikä ketään muuta. Tämä antaa hyvät lähtökohdat tulevalle työskentelylle. (Holmberg 2008)

3.2 Intuitio ja järki

Intuitio on välitöntä tajuamista, näkemystä, vaistoa, oivallusta, aavistusta. (<http://www.suomisanakirja.fi/intuitio>)

David Lynch puhuu siitä miten intuitio on elokuvantekijälle olennaisen tärkeää ja kuinka siinä yhdistyvät tunne ja äly. Lynch määrittelee intuition ratkaisun näkemiseksi ja tietämiseksi. (Lynch 2008, 47.)

Louhimies kertoo valitsevansa näyttelijän täysin intuitiivisesti. Tämä ei silti tarkoita, että valinta olisi helppoa. Myös Liimataisella lopullinen valinta on intuition varassa. "Kun oma intuitio sanoo, että valinta on oikein, on helpompi reagoida tilanteeseen jos kuvauksissa kaikki ei menekään niin kuin oli olettanut. Jos on tutustunut näyttelijään koekuvauksissa ja tietää kaikki ne puolet, joista kiinnostui mutta jotka myös arveluttivat, kykenee myös helpommin "auttamaan" näyttelijää parempaan suoritukseen. Tärkeää on kuitenkin myös "armollisuus" itseä ja muita kohtaan: jokainen päivä ei vain mene putkeen." (Liimatainen 2012)

Cantell kutsuu sitä makukysymykseksi, onko näyttelijän työ uskottavaa, koska joskus jonkun toisen mielestä jokin suoritus voi olla falski, vaikka hän uskoisi siihen, ja toisinpäin. Mutta sitä hän koekuvauksessa katsoo, että onko näyttelijä uskottava, uskooko hän siihen. (Cantell 2012)

Itse koin vahvan intuitiivisen tunteen, kun elokuvani Hankikanto koekuvauksissa improvisointitilanteessa ihoni meni näyttelijää katsoessani kananlihalle. Uskoin häntä ja tilannetta, se oli totta. Silloin tulin varmaksi päätöksestäni.

Kognitiotutkija, psykologi Virpi Kalakosken mukaan intuitio tulee avuksi lähinnä tilanteissa, joista henkilöllä on tarpeeksi kokemusta.

(<http://hyvaterveys.fi/artikkelit/Intuitio-ratkaisee-puolestasi/1359/>) Näin ollen uransa alussa olevalle ohjaajalle ei välttämättä ole yhtä helppoa tehdä näyttelijänvalintoja kuin alalla jo kauemmin toimineelle.

Onneksi meillä on myös järki, jota voimme käyttää apunamme. Louhimies kertoo nykyään keksivänsä koekuvaustilanteiden improvisaatiot paikan päällä, mutta uransa alussa ensimmäistä pitkää elokuvaansa tehdessään hän oli kirjoittanut itselleen ylös kaiken sen, mitä halusi näyttelijöille sanoa. Lisäksi hän kokeili näyttelijöiden kanssa samanlaisia asioita, mutta ei enää. (Louhimies 2012)

Alussa mainitsemani Judith Weston erittelee konkreettisia asioita, joita ohjaaja voi koekuvauksessa tarkkailla. Näitä ovat näyttelijän *kyvyt*, näyttelijän *sopivuus* haettavaan rooliin, *yhteistyökyky* ja näyttelijän sopivuus elokuvaan suhteessa muihin näyttelijöihin eli rooleihin; *ensemble* eli kokonaisuus. (Weston 1999, 274-277.) Näistä kirjoitan tarkemmin kappaleessa 5: ”Mitä katsoa koekuvauksessa”.

3.3 Ensemble

Yksilötyön lisäksi koekuvauksessa on yhtä tärkeää katsoa sitä, miten näyttelijät sopivat yhteen muiden rooleihin mahdollisesti sopivien esiintyjien kanssa. Oikkosen sanoin: ”Näyttelemisen todellakin on sangen paljon reagointia vastaanäyttelijöihin, jolloin oikein valitussa castingissä kukin täydentää toisiaan ja puskee koko kerrontaa sekä työtä eteenpäin. Tätä on todennäköisesti mahdotonta testata ilman koe-esiintymisiä.” (Oikkonen 2012)

Myös Liimatainen mainitsee koekuvauksen tärkeäksi osa-alueeksi näyttelijöiden keskinäisen suhteen tarkkailemisen; miten kaksi näyttelijää vaikuttaa yhdessä, ”mikä on heidän luonnollinen kemiansa, energiasuhteensa – kumpi dominoi, kumpi myötäilee. Sytyttävätkö he toisensa. Kun on kyse parisuhteesta tai ns.

”rakastumisesta” on tämä eritoten tärkeää. ” (Liimatainen 2012)

3.4 Näyttelijän ja ohjaajan välinen suhde

Holmbergin opinnäytetyössä elokuvaohjaaja Johanna Vuoksenmaa kertoo, että valitessaan näyttelijöitä hän yleensä toivoo, että ”roolihahmo kutsuu jotakin näyttelijää luokseen.” Vuoksenmaa haluaa tehdä roolituksen itse, koska välikäsien, esim. roolittajan käyttö, lisää hänen mielestään epävarmuutta näyttelijän ja ohjaajan välisessä suhteessa. Kun ohjaaja itse ottaa yhteyttä näyttelijään, syntyy heidän välilleen heti luottamuksellinen suhde siitä, että ohjaaja haluaa nimenomaan kyseisen näyttelijän, eikä ketään muuta. (Holmberg 2008)

Myös Judith Weston peräänkuuluttaa ohjaajan vastuuta näyttelijänvalinnasta. Vaikka ohjaaja olisikin joutunut valitsemaan näyttelijän annetusta listasta, tai vaikka hän ei olisi saanut valita näyttelijöitä itse, hänen on valittava, päätettävä omassa mielessään, että tämä näyttelijä on paras valinta tähän rooliin ja juuri se, kenen kanssa hän haluaa työskennellä. Hänen on saatava näyttelijä tuntemaan tämä arvostus ja luottamus, koska vain tämän luottamuksen kautta näyttelijä voi uskaltaa ja haluta tehdä työnsä avoimesti, rohkeasti ja kaikkensa antaen. Jos ohjaaja ei voi ajatella näyttelijöistä näin, hänen ei tulisi ottaa projektia vastaan. (Weston 2003, 236.)

Koekuvauskokemustensa mukaan Liimatainen tietää, että mitä avoimempi hän itse on, sitä nopeammin ja helpommin hän pääsee tutustumaan näyttelijään ja näyttelijä häneen. Hän vertaakin suhdetta muihin uusiin suhteisiin, jossa koekuvaus on tavallaan ”ensimmäiset treffit”, ja kuvauksissa ei sitten enää tarvitse jännittää tai hermoilla. Toki myös mahdollisilla harjoituksilla on tämä sama vaikutus. Louhimieskin puhuu ohjaajan velvollisuudesta antaa itsestään paljon, koska sitä hän pyytää näyttelijältä.

Jos näyttelijä ei luota ohjaajaan, on vaarana, että hän alkaa itse ohjata itseään

ja tarkkailla itseään. Silloin hän ei enää kuuntele ohjaajaa ja yhteyttä ei ole. (Weston 1999, 25.)

Louhimies kertoo, että hän kiinnittää koekuvauksessa huomiota itsensä ja näyttelijän väliseen yhteyteen, mutta sitäkin enemmän häntä kiinnostaa näyttelijöiden keskinäinen yhteys. Cantell tutkii koekuvauksen yhteydessä vuorovaikutuksen toimivuutta hänen ja näyttelijän välillä, ja kiinnittää huomiota siihen, onko näyttelijä ohjattavissa.

Markkanen (2010) on haastatellut opinnäytetyössään Mari Rantasilaa. Hedelmällisin vuorovaikutus syntyy ohjaaja-näyttelijä Mari Rantasilan mukaan luottamuksesta. Rantasila ajattelee, että jollakin tavalla ohjaajan pitää aina rakastaa näyttelijöitään, haluta heille hyvää ja olla heidän puolellaan. Ohjaajan on tärkeää antaa näyttelijälle palautetta ja reagoida siihen, mitä näyttelijä tekee. Koska Rantasila on myös näyttelijä, hänellä on kokemusta molemmista näkökulmista. Näyttelijän itsetuntoa voi romuttaa, jos hän kokee, ettei ohjaaja pidä hänestä tai luota häneen. Näyttelijä aistii tällaisen erittäin herkästi. Ohjaajan antama tuki ja kannustus ovat tämän takia näyttelijälle todella tärkeää. (Markkanen 2010)

Myös Sidney Lumet sanoo luottamuksen olevan kaikkein tärkein elementti hänen ja näyttelijöiden välisessä suhteessa. "Jos näyttelijät eivät aio salata mitään kameran edessä, minä en voi salata mitään heidän edessään. Heidän on voitava luottaa minuun, tietää, että minä "aistin" heidät ja sen, mitä he ovat tekemässä." (Lumet 2004, 80 - 81.)

4 KOEKUVAUSMETODIT ELI MITEN KOEKUVATA NÄYTTELIJÖITÄ

Näyttelijän ehkä tärkein taito on taito kuunnella. Näyttelijän täytyy pystyä reagoimaan vastaanäyttelijän antamiin impulsseihin. Koekuvauksessa on hyödyllistä käyttää vastaanäyttelijää, jota vasten koekuvattava näyttelijä voi näytellä. Tämän

henkilön on hyvä olla joku ulkopuolinen, joka ei hae rooliin. On syytä kertoa tämän roolista näyttelijälle. Kohtausta on hyvä teettää useita kertoja siten, että avustava vastaanäyttelijä lukee omat repliikkinsä aina eri tavoilla; näin huomaat muuttuuko näyttelijän tulkinta vastaanäyttelijän mukana, vai pysyykö hän aina samassa tunteessa. Jos hänen reagointinsa ei muutu, se on merkki siitä, että hän on lukkiintunut repliikkeihinsä, sen sijaan, että kuuntelisi ja osaisi joustaa tilanteen mukaan. (Weston 1999, 277.)

Riikka Holmberg on haastatellut myös elokuvaohjaaja Klaus Häröä aiheesta. Härö puhuu sellaisten näyttelijöiden valitsemisesta, joiden ilmaisuun ohjaaja uskoo. Casting on koko näyttelijäohjauksen tärkein ennakkotyö. Härö sanoo, että hän katsoo onko näyttelijä falski vai uskooko hän siihen. Tämän testaamiseen voi riittää jo sen katsominen, kun henkilö kävelee ovesta sisään tai ulos. Onko tekeminen, oleminen, totta. Joskus henkilön tekeminen ei tunnu miltään, joskus se koskettaa. Olennaista on valita se näyttelijä, johon itse uskoo. Härö puhuu ohjaajan omasta tunteesta, siitä, että pitää ottaa se kenet haluaa, eikä tyytyä muuhun. Vuoksenmaan lailla Härökin sanoo, että tärkeintä mitä ohjaaja voi näyttelijälle antaa, on osoitus luottamuksesta tähän ja tämän tekemiseen. Että "mä olen halunnut sut tähän ja sä voit tehdä eri lailla, mutta sä et voi tehdä väärin." "Voin hyväksyä sen ihmisen ja tykätä siitä, pitää siitä mitä se tekee. Ja se aiheuttaa näyttelijässä varmuutta ja uskallusta tehdä myöskin jotakin muuta, kuin mitä ehkä oli ennalta suunniteltu. Olla rohkea, ylittää itsensä." (Holmberg 2008)

4.1 Koekuvausprosessin vaiheet

Ohjaaja tai tuottaja voi ottaa näyttelijöihin yhteyttä suoraan tai agentin kautta. Joskus roolituspalvelut välittävät näyttelijöitä. Monen ohjaajan mielestä paras tilanne on sellainen, jossa ohjaaja tietää kenet rooliin haluaa, ja ottaa tähän itse yhteyttä. Muissa tapauksissa näyttelijöitä voidaan kutsua koekuvauksiin roolittajan tai tuottajan toimesta. Näyttelijään voi saada yhteyden näyttelijäliiton tai teatterin kautta.

”Mä oon käyttänyt melkein kaikissa elokuvissani Suomen Roolituspalvelua. Mä kerron heille mitä mä etsin, ja he katsovat mitä heidän arkistostaan löytyy, ja he koekuvaavat esim. sata ihmistä annetuissa raameissa (ikä, sukupuoli). Tai he antavat mulle kolme valokuvaa, joista mä katson onko kukaan sen näköinen, että haluaisin tavata niitä. Tai he sanovat, että nämä ovat kaikki hyviä tyyppejä, että tapaa ne silti.” (Louhimies 2012)

Jos Louhimies on jo aiemmin tehnyt näyttelijän kanssa töitä ja tuntee tämän, hän ei kutsu tätä erikseen koekuvaukseen. Jos on jo yksi näyttelijä valittu johonkin rooliin, ja on vaihtoehtoja toiseen rooliin, niin usein tämä jo valittu näyttelijä on mukana näissä koekuvauksissa useamman eri näyttelijöiden kanssa, että nähdään miten he toimivat yhdessä. (Louhimies 2012)

”Näyttelijä voi löytyä mitä kautta vain, se voi olla tuottajan tai jonkun muun tuttu. Ei ole väliä mitä kautta näyttelijä löytyy, kunhan se löytyy.” (Louhimies)

Cantell käyttää roolituspalvelua (Filmona) ja prosessi alkaa siten, että roolituspalvelun työntekijä (roolittaja) tekee aina ensimmäisen vaiheen; Cantell on antanut tekstejä, jotka näyttelijöiden pitää opetella, ja roolittaja kuvaa nämä, Cantell katsoo nauhoitukset. Tämän ensimmäisen kierroksen pohjalta Cantell valitsee ne näyttelijät, jotka hän haluaa tavata henkilökohtaisesti. Usein hän teettää näyttelijöillä kohtauksia käsikirjoituksen pohjalta tai sitä sivuten. Näyttelijät saavat tekstit etukäteen, mutta koekuvaustilanteessa Cantell pyytää näyttelijää tekemään kohtausta eri tavoilla. Tässä hän voi nähdä, miten kommunikointi heidän välillään toimii, ja miten mukautumiskykyinen näyttelijä on. (Cantell 2012)

Amatöörinäyttelijöiden (pienet avustavat roolit tai lapset ja nuoret) osalta Liimatainen kertoo vaihtoehtoisia tapoja roolien etsimiseen: lehteen voi laittaa ilmoituksen koekuvauksesta, tai ohjaaja voi kiertää kouluissa ja harrastus- tai urheiluryhmissä, nuorisoklubeilla ja järjestää koekuvauksen näissä paikoissa kiinnostuneille. (Liimatainen 2012)

Kun itse etsin lyhytfiktiooni lapsinäyttelijöitä, tuotantopäällikkö vei ilmoituksia lähialueen kouluihin ja päiväkoteihin. Näiden ilmoitusten avulla saimme runsaasti ehdokkaita koekuvauksiin, jotka järjestettiin Turun taideakatemiassa.

Oikkonen kertoo tekevänsä castingit varsin paljon itsenäisesti. Hän on mukana roolituspalveluiden järjestämissä koekuvauksissa. ”Roolituspalveluista on aitoa ja merkittävää hyötyä. Niiden avulla, varsinkin pienempiin rooleihin, löytyy usein ehdokkaita, joita ei olisi muutoin tullut välttämättä harkittua. Roolituspalveluiden toinen merkittävä hyöty laajemman esiintyjähaun lisäksi on koekuvausten organisoiminen, jossa he vastaavat aikatauluista, kommunikaatiosta, materiaaleista ja käytännöistä.” (Oikkonen 2012)

Oikkosen firman projekteissa aikatauluista ja kommunikaatiosta vastaa tuotantopäällikkö tai toimistopäällikkö. Ohjaaja tekee usein kuhunkin rooliin kolmen tai neljän esiintyjän listan, minkä hän toimittaa tuotantopäällikölle. Tämä sopii kuhunkin rooliin koekuvattavan kanssa kuvauskäytännöistä sekä vastaa niiden järjestämisestä. (Oikkonen 2012)

Käytännön työ näyttää siis olevan jonkun muun kuin ohjaajan itsensä, mutta ohjaaja valitsee ketä koekuvataan toisella kierroksella. Osa ohjaajista ei siis koekuvaa ammattilaisnäyttelijöitä, paitsi silloin kun etsitään ja halutaan testata parasta yhteensopivaa kokoonpanoa näyttelijöiden kesken. Tällöin koekuvauksia tai – tapaamisia on niin paljon kun ehdokkaita on. Toiset ohjaajat haluavat koekuvata tuttujakin näyttelijöitä, voidakseen parhaiten arvioida sopivatko nämä kyseiseen rooliin, sekä testatakseen itsensä ja näyttelijän välistä yhteistyökykyä.

Amatöörinäyttelijöiden osalta koekuvauksia voi olla montakin kierrosta, joiden välillä tapahtuu karsintaa. Näin on etenkin silloin, kun on kyse lapsista. ”Ensimmäinen kierros on iso haravointi, ja etsintä on ollut joskus jopa neljävaiheinen. (Cantell 2012)

4.2 Ammattinäyttelijät koekuvauksessa

Miikko Oikkosen koekuvaukseen sisältyy useimmiten kyseessä olevasta projektista kohtauksen tai kaksi, jotka kuvataan useaan eri otteeseen. Ensin Oikkonen antaa näyttelijän esittää oman tulkintansa kohtauksesta, ja tämän jälkeen kahdella tai kolmella eri lähestymistavalla ohjaajan ohjeiden mukaan. Tällöinkin yhtä olennaista esiintymisen onnistumisen kanssa ovat ottojen väliset reagoinnit ja valmistautumiset. (Oikkonen 2012)

Oikkonen kertoo tilanteesta, jossa hän halusi koekuvata erästä näyttelijää. Hän kutsui näyttelijän noin kahden tunnin mittaiseen koesessioon, jossa testattiin näyttelijäntyöllisiä perusasioita kuten tunne- ja tahtoharjoituksia, improvisaatiota ja toimintaharjoitteita. Tämänkaltaisen perusteellisemmän koekuvauksen hän piti tälle näyttelijälle siitä syystä, että näyttelijä oli suhteellisen uusi tulokas alalla, eikä tällä ollut vielä juurikaan kokemusta kameran edessä työskentelystä, ja koska Oikkonen ei ollut ennen työskennellyt tämän kanssa. (Oikkonen 2013)

Oikkonen kertoo käyttävänsä usein ns. tahtotilaharjoituksia, joiden mukaisesti kohtaus täytyy esittää kameralle tai vastaanäyttelijälle. Tahtotilalla tarkoitetaan saman kohtauksen esittämistä niin, että näyttelijällä on sanaton tahto ilmaisunsa takana. Näyttelijä tahtoo toisen esimerkiksi halaavan itseään kohtauksen aikana, ja toisessa versiossa hän tahtoo toisen lyövän itseään kohtauksen aikana. Tällainen harjoitus näyttää varsin tehokkaasti asioita näyttelijän tavoista reagoida ohjeisiin ja ohjaukseen. (Oikkonen 2013)

Weston ehdottaa, että koekuvauksessa näyttelijän vastaanäyttelijänä ei ole rooliin hakeva näyttelijä, vaan täysin ulkopuolinen. Tämä siksi, että avustaja voi keskittyä sen sijaan, että ajattelisi saako itse roolin vai ei. Ohjaaja voi sopia avustavan näyttelijän kanssa, että tämä esittää omat repliikkinsä joka kerta eri tavalla – näin voidaan nähdä, muuttuuko näyttelijän ulosanti vastaanäyttelijän myötä. (Weston 1999, 277.)

Louhimies käyttää usein lyhyttä tekstiä, ja hyvin usein tapaamisessa on mukana vastaanäyttelijä. ”Kiinnostavinta on se kemia enemmän kuin ne yksikseen. Mua kiinnostaa ohjaajan ja näyttelijän välinen yhteys, että se toimii, mutta sitten mua kiinnostaa näyttelijöiden välinen yhteys. Paljon enemmän kuin niiden ja mun yhteys.” (Louhimies) Louhimies uskoo siihen, mikä hänestä tuntuu hyvältä. ”Voin tehdä niin, että pyydän useita eri ihmisiä, että tavataan ja jutellaan, ja joskus myös tehdään jotain kohtauksia tai improtaan tai luetaan tekstejä, mutta lähinnä niiden tarkoituksena on löytää joku, että mä yritän nähdä, että mitä jos se olis tommonen se roolihahmo tai mitä jos se olis tommonen.” (Louhimies 2012)

Tekstien lisäksi Louhimies voi keksiä jonkin kohtauksen siltä seisomalta, jossa näyttelijän tai näyttelijöiden pitää improvisoida. Louhimies on osallistunut Westonin kursseille ja suosittelee tämän kirjoja. (Louhimies 2012)

”Olennaista on luoda (koekuvaukseen) sellainen ilmapiiri, että kaikilla on kiva siellä olla. Koska ohjaaja pyytää näyttelijöitä antamaan itsestään paljon, niin ohjaajan on myös annettava itsestään paljon. Minun mielestäni on paikallaan, että ohjaaja kertoo, miksi hän haluaa tehdä tämän elokuvan, ja mitä hän haluaa tällä elokuvalla sanoa, mitkä asiat häntä tässä kiehtoo ja mitkä pelottavat.” Näyttelijältä tulee kysyä lupa kuvaamiseen tai kuvien ottamiseen, ja siinä yhteydessä hänelle pitäisi kertoa myös, mitä kuvilla tehdään. Mitään kuvallista materiaalia ei saa käyttää ilman näyttelijän lupaa. (Louhimies 2012)

Liimatainen puhuu kemiasta; miten hän ja näyttelijä ”sopivat yhteen”, syntykö yhteisymmärrystä, ”sovellumme toisillemme, ymmärrämmekö saman sävelen, soitammeko samaa melodiaa – olemmeko tarinan ja roolin suhteen tavoittelemassa samansuuntaisia alueita.” Koekuvaustilanne antaa Liimataiselle myös mahdollisuuden nähdä miten eri tavoin näyttelijät työskentelevät, miten he aloittavat oman suhteensa rooliin. Kun kyse on ammattinäyttelijöistä, koekuvauksessa olevat henkilöt ovat jo tässä vaiheessa ohjaajan valitsemia ehdokkaita, ja kookuvaus voi vahvistaa tai heikentää ohjaajan

etukäteisajatuksia, intuitiota. (Liimatainen 2012)

Ammattinäyttelijöiden kanssa Liimatainen antaa etukäteen näyttelijöille kohtauksia, jotka liittyvät elokuvan teemaan, mutta jotka eivät kuitenkaan ole lopullisessa käsikirjoituksessa. ”Jos on aikaa, annan myös paikan päällä luettavaksi ainakin yhden uuden kohtauksen ja ohjaan sen näyttelijöiden kanssa.” Liimataista kiinnostaa eniten se, mitä tapahtuu kahden paikalle kutsutun näyttelijän välillä. Toiseksi hän arvioi itsensä ja näyttelijän välistä suhdetta ”sekä miltä harkitsemani näyttelijä vaikuttaa roolissaan – mitä uutta tapahtuu, mitä odotettua tai mitä odottamatonta.” (Liimatainen 2012)

Saara Cantell teettää näyttelijöillä esimerkiksi monologin ja dialogin lukua. Jos näyttelijä lukee monologin, hän saa ensin lukea sen siten, kuin on sen itse ajatellut, jonka jälkeen Cantell pyytää lukemaan sen eri ajatuksella tai eri painotuksella, eri tulkinnalla. Näiden lisäksi näyttelijän muuntautumiskykyä voi testata pyytämällä tätä sanomaan jotain samaa lausetta eri ajatuksilla ja eri tilanteissa. (Cantell 2012)

Omaa lopputyöelokuvaani Hankikanto (2012) varten koekuvasin näyttelijöitä improvisaation avulla. En antanut näyttelijöille mitään tekstiä. Pyysin koekuvaukseen kaksi näyttelijää yhtä aikaa: miespääosaa sekä naispääosaa varten. Halusin samalla katsoa heidän välistä kemiaansa. Ensimmäiseksi kerroin heille elokuvan sisällöstä, teemasta ja tarinasta. Toki he olivat saaneet käsikirjoituksen jo luettavaksi etukäteen, sen pohjalta he ylipäättään olivat tulleet koekuvaukseen.

Lämmittelyimprovisaatiossa loin kuvitellun tilanteen, jossa pariskunta hyvästelee toisensa juna-asemalla. Annoin molemmille näyttelijöille salaisen tehtävän, joka heidän piti tehdä improvisaation aikana. Naiselle sanoin, että hän oli saanut tietää olevansa raskaana, ja oli siitä äärimmäisen onnellinen. Hän myös rakasti miestänsä paljon, ja aikoi nyt kertoa tämän ihanan uutisen tälle. Miehele annoin tilanteeksi sen, että hän oli salaa rakastunut toiseen naiseen ja

aikoi nyt kertoa tämän uutisen naiselle ja lopettaa parisuhteen tämän kanssa.

Seuraavassa harjoituksessa annoin molemmille taas salaiset agendat. Koska tulevassa elokuvassa oli kyse naispääosan surusta ja menetyksen aiheuttamasta tuskasta, halusin nähdä, miltä tämä näyttelijä näyttää vastaavassa tilanteessa, onko hän avoin ja paljas.

Naiselle sanoin tarinaksi, että hän on juuri saanut puhelinsoiton poliisilta, joka on kertonut hänelle hänen lapsensa kuolleen onnettomuudessa. Luodussa tilanteessa nainen oli kotona ja mies tuli kotiin juuri tämän puhelinsoiton jälkeen. Miehele annoin tehtäväksi lopettaa parisuhde tämän naisen kanssa. Taustatarina oli, että pariskunta oli ollut jo kauan yhdessä. Kumpikaan ei siis tiennyt etukäteen toistensa tehtävää, vain taustatarinan pitkästä yhdessäolosta.

Kuten haastatteleman ohjaajat, minäkin kiinnitin huomiota itseni ja näyttelijän väliseen suhteeseen; miten kommunikointi sujui, tuntuiko, että ymmärsimme toisiamme, sainko ajatukseni välitettyä, ottiko näyttelijä ohjeeni vastaan, pystyimmekö kommunikoimaan.

Koekuvauksen jälkeen tiesin haluavani naisnäyttelijän elokuvaani, mutta mies oli minusta väärä. Hän oli hyvä näyttelijä; heittäytyi tilanteeseen, antoi kaikkensa, improvisoi erittäin uskottavasti ja hyvin – hänen ja naisen välinen kemiakin tuntui toimivan. Ainut syy hänen valitsematta jättämiseen olikin, että hän näytti minusta liian nuorelta. Halusin rooliin jonkun vähän vanhemman. Näin nämä ohjaajan päätökset syntyvät, intuitio on suuri osa prosessia. Luotin itseeni ja tunteeseeni.

4.3 Amatöörinäyttelijät koekuvauksessa

Taaskin amatöörien osalta tilanne on toinen, koska heiltä katsotaan nimenomaan eläytymiskykyä ja kykyä olla kameran edessä, kun ammattilaisilla tämä ominaisuus jo on olemassa. Cantell kertoo tehneensä paljon töitä lasten kanssa, ja heillä koekuvausvaihe on paljon pidempi. ”Lasten kanssa mulla on tärkeätä, ja aikuisten myös, että ei ole missään vaiheessa sellaista karsimisen

ja valinnan tuntemista, vaan että se on mukavaa leikkimistä, ja että ne jotka siinä on, kokevat olevansa hyviä kun ovat päässeet tähän, ja nyt etsitään vain sopivinta.” (Cantell 2012)

Lasten, nuorten ja muiden amatöörien suhteen koekuvauksella pyritään löytämään persoona joka jo omien henkilökohtaisten ominaisuuksiensa vuoksi soveltuu roolin parhaiten. Siksi on tärkeää, että ohjaaja tutustuu huolella kandidaatteihin. Eritoten amatöörien suhteen koekuvaus on itseasiassa jo osa prosessia jossa valmentaudutaan rooliin. (Liimatainen 2012)

Liimatainen aloittaa lasten tai aikuisten amatöörien koekuvauksen haastattelulla, esittäen kysymyksiä hakijan persoonasta ja elämäkokemuksesta. Haastattelun aikana hän tarkkailee hakijan tapaa kertoa tunteistaan ja kokemuksistaan sekä hänen mielikuvitustaan. ”Esitän myös suunnitteilla olevan elokuvan teemaan liittyviä kysymyksiä – näin pääsen myös perille mahdollisesta omakohtaisesta suhteesta elokuvan tarinaan, rooleihin.” (Liimatainen 2012)

Yleensä lapsien kohdalla koekuvaukset voivat olla 3-4 vaiheiset, ja jokaisella kierroksella ohjaaja karsii joukkoa. Näiden kierrosten aikana Liimatainen kokeilee erilaisia elokuvan teemaan liittyviä improvisoituja kohtauksia tarkkaillen lasten ”sisäistä tunnemaailmaa” pienten harjoitusten ja ryhmä- ja paritehtävien avulla, joissa tarkastellaan myös parien välistä kemiaa tai valta- ja energiasuhteita. (Liimatainen 2012)

Vasta viimeisessä vaiheessa lapset saavat dialogin luettavaksi ja Liimatainen aloittaa heidän näytelmällisen ohjaamisen elokuvaa varten. Tässä viimeisessä vaiheessa eritoten lasten keskittymiskyky tai sen puute on tarkkailun alla, kuten myös lapsen suhde paperilla olevaan tekstiin ja ns. tilanteen näyttelemiseen; toistaako lapsi vain sanoja vai eläytyykö hän tekstiin? Pystyykö lapsi toistamaan samaa uudestaan ja uudestaan mielikuvituksellaan, ilman että ilmaisu muuttuu vain lukemiseksi? (Liimatainen 2012)

Elokuvaansa Vuosaari varten Louhimies sai valokuvia lapsista roolituspalvelun kautta, ja kuvia katsoessaan hän tajusi, ettei lapsi olekaan sen ikäinen mitä hän oli ensin ajatellut. Kuvien perusteella hän kutsui muutamia lapsia käymään koekuvauksissa. Näissä oli mukana kamera, koska Louhimies halusi nähdä miten lapset suhtautuvat siihen hänen itsensä lisäksi. Louhimies oli lähettänyt lapsille etukäteen lyhyen tekstin elokuvan käsikirjoituksesta, ja koekuvauksessa lapset puhuivat repliikkinsä koiralle. (Louhimies 2012)

Cantell käyttää amatööreillä konkreettisia ja selkeitä tilanne- ja tunneharjoituksia. Näissä otetaan mikä lause tahansa, esimerkiksi ”mitä kello on?”, ja pyydetään ehdokasta sanomaan tämä lause erilaisissa kuvitelluissa tilanteissa. Näitä voivat olla esimerkiksi tilanne, jossa pelkää, yrittää itkeä, tai kun on huolissaan että myöhästyy tärkeästä tapaamisesta. Näin on helppo tapa nähdä kuinka laaja repertuaari ehdokkaalla on, eli mihin kaikkeen tämä pystyy. (Cantell 2012)

Tämän lisäksi lapsien kanssa voidaan leikkiä jotain kohtauksia elokuvasta, tai heille voidaan luoda puitteet, joissa esimerkiksi ryhmä lapsia liikkuu samalla kuin ohjaaja kuvailee mitä heidän ympärillään leikisti on. Näin testataan lasten eläytymiskykyä ja kykyä ottaa kontaktia toisiin. Ohjaaja voi kertoa lasten tulevan esimerkiksi autioon taloon, ja kuvailla sitä heille kun he liikkuvat tässä kuvitellussa tilassa. Sitten yhtäkkiä kuuluu narahdus ja lapset pelästyvät. Ohjaaja seuraa heidän reaktioitaan. (Cantell 2012)

Oman elokuvani kohdalla leikitin lapsia ensin saadakseni heidät rentoutumaan ja auttaakseni heitä jännittämisen kanssa. Testasin sitten lasten rohkeutta siten, että heidän piti vuorotellen kehua ja sen jälkeen haukkua yhtä ryhmästään, ja osat vaihtuivat, jotta kaikki tekisivät kaikki roolit. Tässä harjoituksessa voin nähdä, miten helposti lapsi kykeni tuottamaan itse tekstiä eli improvisoimaan annetussa tilanteessa. Ensin olin itse heidän keskellään, ja minulle laitettiin punainen pellenenä. Pyysin lapsia pyörimään ympärilläni piirissä ja haukkumaan minua. Kun tätä oli kestänyt jonkin aikaa, vaihdoin haukkumisen kehumiseksi. Seuraavaksi laitoin lapsen pellenenäksi; täten voin paremmin seurata heidän toimintaansa sivusta. Näin pystyin myös huomaamaan, oliko

lapsen vaikea tai helppo olla keskipisteenä ja oliko tällä riittävä itsetunto ja kyky erottaa todellisuus leikistä. Tulevassa elokuvassani yhtä henkilöä kiusataan, joten tämän tuli olla valmis ottamaan vastaan ilkeää käytöstä vastanäyttelijältä. Kiusaajan roolin taas olisi hyvä olla sellainen lapsi, jolta luontevasti onnistuu kiusaaminen, toisinsanoen eläytyminen. Vaikka valitsinkin sellaisen lapsen, joka koekuvauksissa oli hyvä, häntä ei vaivannut toisen lapsen kiusaaminen, niin varsinaisissa kuvauksissa se ei kuitenkaan ollutkaan yhtä helppoa. Hän pystyi siihen, mutta mitä pidemmäs mentiin ottojen kanssa, sitä vaisumpaa oli kiusaaminen ja hän itsekin sanoi, ettei pidä tilanteesta. Tähän auttoi pieni toiminnanlisäys. Annoin hänelle purukumin suuhun ja käskin häntä syödä sitä voimakkaasti ja sylkäistä repliikkiensä jälkeen purkka vastanäyttelijän kasvoille. Tällä tavalla toiminta voi tukea tai korvata repliikkejä – toiminta paljastaa tunteen.

Inari Niemi kertoo opinnäytetyössään (2010) lasten koekuvauksista omassa lyhytelokuvassaan. Hän aloitti pienillä haastatteluilla, joilla oli tarkoitus lämmitellä lapsia, poistaa jännitys. Hän kyseli lapsilta näiden suosikkibändeistä ja tulevista toiveammateista. Haastattelun lopussa hän antoi lapsille muutamia lauseita, joita hän pyysi lapsia sanomaan kameraan katsoen. Jos lapsi pärjäsi tässä, hän antoi lisäohjeita ja katsoi, pystyikö lapsi muuttamaan tapaansa sanoa lause. Niemi käytti lauseita "Mä vihaan sua", "Mulla on ollut tosi ikävä sua" ja "Mä en enää ikinä halua nähdä sua". (Niemi 2010)

Niemi pohtii, että tämän ensimmäisen valintakierroksen olisi hyvin voinut jättää jonkun muun, esimerkiksi apulaisohjaajan tehtäväksi. Ensimmäinen kierros vie paljon aikaa, ja saattaa ahdistaa ohjaajaa ja vie turhaan hänen aikaansa. (Niemi 2010)

Toisella kierroksella Niemi jutteli ensin lasten kanssa vähän siitä, keitä he olivat ja miten lapset olivat päätyneet koekuvauksiin, ja Niemi kertoi heille elokuvan juonesta. Lyhyen juttelun jälkeen siirryttiin kohtausten lukemiseen. Niemi oli muokannut käsikirjoituksestaan muutamia lyhyitä kohtauksia, jotka he lukivat

yhdessä lasten kanssa läpi. Niemi noudatti Westonin neuvoa siitä, että toisella kierroksella kannattaa kokeilla näyttelijöitä pareittain ja seurata eri yhdistelmiä ja tarkkailla, miten näyttelijät kommunikoivat keskenään. (Niemi 2010, Weston 1999, 280).

Kohtaukset olivat kahden ihmisen kohtauksia. Melko sattumanvaraisesti, mutta vaistoaan kuunnellen Niemi jakoi näyttelijät pareihin nähdäkseen heidän toimivuuttaan toistensa kanssa.

"Luimme ensin kohtaukset läpi pöydän äärellä istuen niin, että teksti tuli tutuksi ja sitten otimme mukaan vähän koreografiaa." (Niemi 2010)

Lisäksi Niemellä oli koekuvauksissa mukana yksi toiminnallinen tehtävä, johon ei ollut käsikirjoitusta. Lasten piti improvisoida kohtaus, jossa toinen herättää toisen aamulla unista ja he ovat lähdössä kouluun. (Niemi 2010)

Näiden harjoitusten jälkeen ohjaaja pystyi taas karsimaan ehdokkaita kohti koekuvausten kolmatta kierrosta. Päätöksiin vaikuttivat lapsen innostus ja kyky eläytyä kohtauksiin. Ohjaaja mietti lasten kykyä ja uskallusta heittäytyä vahvempiin tunteisiin, joita elokuva tulisi vaatimaan. Yksi päätökseen vaikuttava tekijä oli ohjaajan alitajunta ja tunne siitä, kenen kanssa hän mieluiten tekisi töitä. (Niemi 2010)

Kolmannella kierroksella oli mukana enää vain kaksi hyvää ehdokasta. Molemmat olivat hyviä, "Nyt oli vain kyse siitä, että minun piti osata valita oikea näyttelijä rooliin." Niemi halusi testata ehdokkaiden kykyä heittäytyä rooliin, sekä kykyä ottaa kontaktia vastaanäyttelijään. Koska tässä vaiheessa jäljellä oli samaan rooliin hakevat ehdokkaat, Niemi ei laittanut heitä tekemään mitään kohtauksia tulevasta elokuvasta. Sen sijaan hän aloitti sillä, että lapset olivat vastakkain ja heidän piti huomioida toistensa fyysistä käyttäytymistä sanomalla vuorotellen ääneen, mitä näki toisen juuri tekevän. "Tämä pakotti heidät, ensimmäistä kertaa toisensa tapaavat ihmiset, kiinnittämään huomionsa toisiinsa." (Niemi 2010)

Tämän lämmittelyn jälkeen Niemi käytti keksimiään kahden lauseen dialogipareja, jotka edustivat roolihahmon luonteenpiirteitä. Ehdokkaat saivat hokea näitä lauseita toisilleen monia kymmeniä kertoja. "Kun saman lauseen oli sanonut toiselle 20 kertaa ja saanut aina saman vastauksen, alkoivat tytöt etsiä uusia kulmia tulkintaansa ja "keskustelun" tunnelma saattoi vaihdella hyvinkin paljon lauseiden koko ajan pysyessä samoina. Myös vastakkain istuminen ja toisiaan silmiin katsominen tuntuivat ainakin minusta lisäävän näyttelijöiden herkkyyttä kuunnella toisiaan ja vastata toisen muuttuneeseen äänensävyyn muuttuneella reaktiolla." (Niemi 2010)

Niemen käyttämät lauseet eivät olleet käsikirjoituksen dialogista, mutta kuvastivat haettavan roolihahmon eri puolia. Lauseparit olivat mm. "Mä yritän kyllä, mutta mä en vaan jaksa enää" - "Sä valehtelet mulle" ja "Auta mua" – "Et sä vois vaan olla normaalisti" Näitä lauseita ehdokkaat toistivat, välillä osia vaihtaen. (Niemi 2010)

Niemi näki, että molemmat näistä ehdokkaista olivat hyviä ja ottivat koekuvaukset tosissaan. Toinen heistä kuitenkin tuntui ohjaajasta enemmän etsittävä roolihahmon kaltaiselta, ja hän valitsi tämän. "Kummatkin tytöt olivat hyviä ja ottivat tehtävät tosissaan. Veera vastasi kuitenkin enemmän minun ajatustani Marikista - - ja vakuutti minut siitä, että hän myös uskaltaa laittaa itsensä likoon ja ottaa kontaktin toiseen näyttelijään." (Niemi 2010)

5 MITÄ KATSOA KOEKUVAUKSESSA

Cantell arvioi koekuvaustilanteessa näyttelijän kykyä muuttaa tulkintaa ja tarjota erilaista, ymmärtääkö tämä ohjausta siten miten ohjaaja sen tarkoittaa. Kaikenkaikkiaan keskinäinen vuorovaikutus on suuressa osassa, ja tähän liittyen se, onko näyttelijä ohjattavissa, eli ottaako tämä ohjeita vastaan. Päällimmäisenä Cantell katsoo, uskooko hän itse näyttelijää. "Myös samanlainen huumorintaju on varmaan aika tärkeää, kuten missä tahansa ihmissuhteissa." (Cantell 2012)

Louhimies sanoo katsovansa koekuvauksessa näyttelijän sielua. Häntä kiinnostaa näyttelijän herkkyyks, tämän valmius laittaa itsensä likoon, ja luottamus. ”Mietin, että minkälainen tämä ihminen olisi tässä roolissa. Usein mä lähen enemmän niin päin, että minkälainen tämä kiinnostava ihminen olisi tässä roolissa.” Louhimiehen pyrkimys on aina nähdä se, mitä hänen edessään on, eikä sitä, mitä hän haluaisi nähdä. (Louhimies 2012)

Judith Weston varoittaa etsimästä koekuvauksessa samaa esitystä, jonka jo on etukäteen ”nähty aivojensa pikku projektorista.” Koekuvaus ei ole esitys. Jos roolihahmolla on käsikirjoituksessa joitain fyysisiä ominaisuuksia, niiden merkitystä elokuvan kannalta kannattaa punnita tarkoin. Elokuvasa ”Yksi lensi yli käenpesän” sairaanhoitaja Rachet on hoikka ja hillitty, vaikka käsikirjoituksessa hahmo on ruma, lihava ja kovaääninen. Rachettia näyttelevä Louise Fletcher sai roolistaan Oscarin. Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten ennakkokäsityksissä ei välttämättä ole mitään sellaista, joista tulisi pitää kiinni. Olennaista on löytää näyttelijä, joka löytää yhteyden roolihenkilön ytimeen, tämän sisäisiin kokemuksiin ja motiiveihin. (Weston 1999, 274-275.)

Jos odotat löytäväsi juuri sen, mitä olet etukäteen ajatellut, saatat joutua odotamaan ikuisesti. Westonin neuvo roolitukseen on: Älä roolita rooleja tai esityksiä, roolita ihmissuhteita. Tällä hän viittaa näyttelijöiden yhdessä muodostamaan kokonaisuuteen, ensembleen. (Weston 2003, 252-253.)

Weston kertoo kirjassaan (2003, 252.), että Krzysztof Keislowski jutteli koekuvauksissaan näyttelijöille, yritti päästä heitä lähelle. Hän puhui heidän kanssaan elämästä, saattoi jopa kysyä mitä unta nämä olivat nähneet edellisenä yönä, ja kertoi heille omia uniaan. John Cassavetes on sanonut, että hän puhuu näyttelijöiden kanssa yrittäen selvittää, ottavatko he työnsä vakavasti ja ovatko he halukkaita paljastamaan itsensä jollain tavalla. Kun Mark Rydell etsi näyttelijöitä tv-elokuvaansa James Dean (2001), hän kysyi koekuvauksessa näyttelijöiltä näiden vanhemmista. Tämä oli hänen mielestään nopein tapa saada selville henkilön persoonaa. (Weston 2003, 252.)

Näin Liimatainen kertoo: ”Katson eritoten näyttelijän kasvoja ja erityisesti silmiä. Kuinka lähelle näyttelijä ”päästää” kameran katsomaan sieluaan. Katson myös elekieltä, pieniä persoonallisia tapoja, kehon kieltä; tapaa kävellä, istua, seisoa jne. ja kuvittelen näyttelijän tulevan elokuvaprojektin tilanteisiin – mietin miltä hän ”näyttää” näissä kohtauksissa. Huomaan myös usein kuuntelevani ääntä; onko se suhteessa kehoon vai ns. ”valheellinen” tai ristiriidassa. Kiteytettynä voisi sanoa, että tarkkailen ennen kaikkea uskottavuutta, omakohtaisuutta.” (Liimatainen 2012)

5.1 Tyypin vastainen valinta

”On myös hauska leikitellä omilla mielikuvillaan, että kuka ei ainakaan sopisi tähän, ja miksei? Kyseenalaistaa omia mielikuviaan.” (Cantell 2012) Tämänkaltaisen tilanne oli Cantellilla, kun hän etsi miespääosaa elokuvaansa ”Ainoat oikeat” (2013). Suomalainen näyttelijä Antti Reini on nähty itsenäisenä salapolii-sina, kovana jätkänä elokuvissa Vares, ja muissakin elokuvissa hän on ollut tyypillisissä ”pahan tai kovan jätkän” rooleissa. ”Ainoat oikeat” elokuvan miespääosassa Reini on Suomen pääministeri ja ”hyvä” mies. Cantell haastoi itsensä näkemään tämän näyttelijän erilaisena kuin ennen.

Myös Weston puhuu ”tyypin vastaisesta castingistä” (casting against type) kirjassaan *The Film Director`s Intuition* (2003). Tämä on Westonin mielestä mah-tava tapa saada näyttelijät ottamaan riskejä, jotka laajentavat heidän kykyjään. Tämä siksi, että kun valitset ihmisen, joka on tyypiltään erilainen kuin roolihahmo, kommunikoit tällä valinnalla näyttelijälle näkeväsi hänessä jotain muutakin, kuin mitä muut näkevät. (Weston 2003, 245.)

Käytän seuraavassa hyväkseni aiemmin mainitsemaani Westonin erittelyä näyttelijän arvioinnissa koekuvauksessa. (Weston 1999, 274-277.)

5.2 Näyttelijän kyvyt

Näyttelijän osaaminen rakentuu synnynnäisestä lahjakkuudesta sekä siitä osaamisesta, jonka hän on saavuttanut kehittämällä tätä lahjakkuuttaan. Westonin listaamia näyttelijän kykyjä tai taitoja ovat rohkeus, luottamus, antaumus, kestävyys sekä tunnetasolla että fyysisesti, esiintymisen tarve, äänenkäytön taito, liikunnalliset taidot, kyky ilmaista selkeää pyrkimystä, herkkyys, rehellisyys, kyky käyttää mielikuvitusta sekä kyky hankkia henkinen vapaus ja yksityisyys yleisön edessä. (Weston 1999, 274.)

Tärkeintä on Westonin mielestä näyttelijän kyky kuunnella vastanäyttelijää. On äärimmäisen tärkeää, että näyttelijä kuuntelee vastanäyttelijää ja reagoi häneen. (Weston 1999, 277.)

5.3 Näyttelijän sopivuus haettavaan rooliin

”Kysymys on siitä, onko näyttelijällä kyky saada yhteys roolihenkilön ytimeen, ymmärtääkö hän roolihenkilön kokemuksia ja saako hän yhteyden niihin sekä henkilön elämää muuttaviin tapahtumiin.” Tämä ei tarkoita, että näyttelijän pitäisi olla kokenut samoja asioita kuin roolihenkilön, vaan että hän pystyy löytämään yhteyden omaan elämäkokemukseensa ja käyttämään älyään, herkkyytään koko antaumustaan ja taitoaan. Katsoessaan näyttelijää koekuvauksessa ohjaajan pitäisi unohtaa näyttelijän ulkonäkö ja miettiä, onko hänellä rooliin vaadittavat ominaisuudet. (Weston 1999, 274.)

Oikkonen on ohjaajana roolittanut pääroolit tv-sarjaan Nymfit (2013). Prosessista hän kertoo, että näyttelijöiden kykyjen lisäksi hän pyrki näkemään minkälainen tämä kyseinen ihminen itse oli. ”Roolittamisen toinen vaihe oli, että yritin saada selville kunkin näyttelijän taustoja – ja jollakin lailla päästä jyvälle siitä, mitä he oikeasti ovat itsenään.” Ideana oli, että hän pystyisi hyödyntämään tätä ihmistä itseään. (Oikkonen 2013)

Jos ohjaaja haluaa nähdä, millainen näyttelijä on omana itsenään, on hänen vastuullaan saada koekuvaustilanteesta niin rento, että tämä onnistuu. Ohjaajan oikeus ja vastuu on roolittaa sellaisia henkilöitä, joiden ihmisyyys on hänelle läpinäkyvää. (Weston 2003, 242.)

Oikkosen ohjaaman tv-sarjan kohdalla tehtiin tekninen pilotti, jolla pystyttiin esittelemään sarjaa ja hahmoja rahoittajille ja levittäjille. Tekninen pilotti toimi samalla myös roolittamisen apuvälineenä, jonka avulla Oikkonen pääsi testaamaan näyttelijöiden ensemblea hyvissä ajoin ennen oikeita kuvauksia. Oikkonen on ollut siinä onnellisessa asemassa, että koska sarjaan etsittiin näyttelijöitä jo hyvin aikaisessa vaiheessa demoa varten, hän pystyi myöhemmässä käsikirjoitusvaiheessa kirjoittamaan roolia tietty näyttelijä mielessään. (Oikkonen 2013)

Oikkonen kertoo tehneensä usein päätöksen pikemminkin koekohtausten välisten tilanteiden perusteella; miten näyttelijä ilmaisee omaa itseään niin elein, ilmein kuin verbaalisestikin; miten tämä heittäytyy koekuvaustilanteeseen ja esimerkiksi kuinka valmis on luopumaan ennakkokäsityksistään. (Oikkonen 2013)

5.4 Yhteistyökyky

Ohjaajan ja näyttelijän on pystyttävä työskentelemään yhdessä. Elokuvaan tehtäessä tämä työskentely voi olla hyvin intensiivistä ja vaatii molemmilta halua ja avoimuutta keskustella ja kokeilla eri vaihtoehtoja. Loistava tilanne on, jos näyttelijä ja ohjaaja haastavat toisensa, ”sytyttävät” toisensa, innostavat toinen toisiansa. Molemmipuolinen kunnioitus ja luottamus ovat avainasemassa. Ohjaajan ja näyttelijän on pystyttävä keskustelemaan, heidän on arvostettava toisiaan ja parhaassa tapauksessa haastamaan toisensa sekä tukemaan toistensa luovuutta. (Weston 1999, 275.)

Tätä yhteistyökykyä korostivat kaikki haastatteleman ohjaajat. Itsekin sen tiedän omista projekteistani: vaikka näyttelijä olisi kuinka hyvä, ei se auta, jos me

emme ymmärrä toisiamme. Jos me emme ymmärrä toisiamme, kuinka voisimme luottaa toisiimme? Kuinka voisimme tehdä yhdessä sellaista työtä, jota elokuvan tekeminen on ohjaajalle ja näyttelijälle? Yhteyden on löydettävä.

5.5 Ensemble

Weston suosittelee ajattelemaan ensisijaisesti kokonaisuuden muodostamista. ”Etsi oikeaa roolia näyttelijälle äläkä oikeaa näyttelijää rooliin.” Kokonaisuutta muodostaessa tärkeintä on kuuntelevan näyttelijän löytäminen. Koekuvauksissa ohjaaja voi kokeilla eri pareja keskenään ja katsoa miten he kommunikoivat keskenään. Tavoitteena on muodostaa ihmissuhde esityksen sijaan. (Weston 1999, 276.)

Sekä Cantell että Oikkonen painottavat sitä, että itsessään paras näyttelijä ei välttämättä ole paras roolivalinta. ”- Koen, että on tärkeää painottaa: meillä on tässäkin maassa nykyään monia taitavia ja antaumuksellisia näyttelijöitä, mutta tarinan hahmot sanelevat 100% siitä, kuka kulloinkin mihinkin rooliin istuu... Tämän jälkeen on erikseen vielä etsittävä sopivien esiintyjien kesken paras mahdollinen paletti, jossa kukin toimii parhaalla mahdollisella tavalla yhteen ja edustavat samaa tyyliä sekä luotavaa maailmaa.” (Oikkonen 2013)

6 IDEOITA KOEKUVAUKSEEN

Jokainen koekuvaus on hyvä suunnitella ja harkita. Mitä etsit, mitä haluat katsoa? Koekuvausten sisältö riippuu tulevasta projektista. Pohdi aina koekuvausten tarkoitusta. Yritä tyhjentää mielesi odotuksista ja ole läsnä näkemään, mitä sinulle tarjotaan. Entä jos hän olisi tuollainen?

6.1 Tekstin käyttö

Hyvin usein koekuvauksissa näyttelijä saa jonkin kohtauksen itselleen etukäteen luettavaksi. Tämä kohtaus voi olla elokuvan käsikirjoituksesta tai keksitty käsikirjoituksen ulkopuolelta. Usein teksti jollain tavalla liittyy käsikirjoituksen teemaan tai sisältöön. Teksti voi olla monologi tai dialogi, jolloin käytetään apuna vastanäyttelijää. Monologin näyttelijä voi lukea kuvitellulle henkilölle tai suoraan kameralle.

Monologi

Usein on hyvä tehdä niin, että antaa näyttelijän ensin lukea monologin ilman ohjeita, siten kuin tämä itse on tekstin ajatellut. Näin ohjaaja näkee, mitä näyttelijä on saanut tekstin sisällöstä kiinni, ja onko siinä jo syvyyttä ja henkilökohtaisuutta.

Tämän jälkeen ohjaaja pyytää näyttelijää lukemaan repliikkinsä eri tavoilla. Tällöin ohjaaja antaa näyttelijälle jotain ohjeita vieden kohtausta haluamaansa suuntaan.

Dialogi

Dialogia luettaessa näyttelijällä on vastanäyttelijä. Tämä voi olla täysin ulkopuolinen avustava näyttelijä, tai sitten joku jo toiseen rooliin valittu vastanäyttelijä. Dialogia luettaessa tutkitaan myös mahdollisia kokoonpanoja näyttelijöiden välillä, kun etsitään sopivia pareja tai ryhmiä.

Seuraavissa kappaleissa ehdotettuja harjoituksia sovelletaan itse valitun tekstin kanssa.

6.2 Tahtotilaharjoitukset

Tahtotilaharjoituksia kutsutaan myös päämääräharjoituksiksi. Miikko Oikkonen kertoo käyttävänsä varsin usein tahtotilaharjoituksia, joiden mukaisesti kohtaustäytyy esittää kameralle tai vastaanäyttelijälle. Näissä harjoituksissa sama kohtaustestetään kahdella tai useammalla eri tavalla siten, että esittäjä tahtoo mielessään jotain kohtaustuksen aikana. Tämä on hänen ”salainen päämääränsä”. Tämä näyttää ohjaajalle näyttelijän tapoja reagoida ohjeisiin sekä ohjaukseen, eli kuunteleeko näyttelijä ja pystyykö hän tekemään erilaisia versioita.

Anna näyttelijälle jokin tahto.

Esimerkkilista yksinkertaisista tahdoista eli päämääristä Westonia mukaillen:

- Haluan, että halaat minua
- Haluan, että lyöt minua
- Haluan lyödä sinua
- Haluan, että lähdet pois
- Haluan, suutelet minua
- Haluan ottaa selville, puhutko totta
- Haluan saada sinut itkemään
- Haluan haastaa riitaa
- Haluan saada sinut nauramaan
- Haluan, että säälit minua
- Haluan sinun haluavan minua

Näyttelijä siis näyttelee kohtaustuksen tekstin mukaisesti, mutta ajattelee mielessään jotain ohjaajan antamaa tahtoa.

6.3 Tilanne- ja tunnetilaharjoitukset

Näyttelijä näyttelee kohtausten tekstin mukaisesti siten, että hänellä on jokin ohjaaman antama tilanne tai tunne. Nämä voivat olla mitä vain. Kuitenkin kannattaa valita jokin sellainen tilanne tai tunne, jota tulevassa elokuvassa esiintyy. Myös muita tilanteita ja tunteita kannattaa käyttää, koska silloin näkee näyttelijän kyvyn tehdä erilaista ja kyvyn kuunnella ja ottaa ohjeita.

Esimerkkejä tilanteista:

- Olet myöhässä erittäin tärkeästä tapaamisesta
- Sait juuri tietää, että äitisi (tai joku muu) kuoli onnettomuudessa
- Sinun on pakko valehdella
- Tiedät, että vastanäyttelijäsi valehtelee
- Haluat, että vastanäyttelijäsi lakkaa vainoamasta sinua

Tilanteita kannattaa käyttää tulevasta projektista mukaillen, tai esimerkiksi keksiä, mitä tapahtuu ennen jotain kohtausta tai jonkin kohtausten jälkeen.

6.4 Improvisointi

Voit keksiä mitä tahansa improvisaatioita. Weston kehottaa pitämään tilanteet fyysisinä ja faktoihin perustuvina. Improvisoinnin ei kannata olla abstraktia tai psykologisiin selityksiin perustuvaa. (Weston 1999, 309.)

Improvisaatio voi olla myös sanatonta. Ohjaaja kuvailee ympäröivän fyysisen maailman ja näyttelijät elävät siinä mykkinä. (Weston 1999, 308.)

Sanattoman improvisaation aikana voit tutkia näyttelijän kasvoja ja pieniä eleitä. Näyttelijä ei voi paeta sanojen taakse, hän voi vain olla ja elää, reagoida vastanäyttelijään.

7 LOPUKSI

Kuka on *sopiva* rooliin? Sama tarina, monta vaihtoehtoa, ja tuottaja ja ohjaaja voivat olla asiasta täysin eri mieltä. Silloin valinnan pitäisi mielestäni olla ohjaajan, koska hän on se, joka näyttelijän kanssa töitä tekee. Hän on se, jonka pitää luottaa näyttelijään ja saada tämä luottamaan itseensä. Hän on vastuussa elokuvan taiteellisesta lopputuloksesta.

Koekuvatessani lapsia ensimmäiseen lyhytelokuvaani *Varis* (2011), kun jäljellä oli enää kaksi tyttöä yhteen rooliin ja pohdin heidän välillään, kysyin muidenkin ihmisten mielipiteitä. Kuvaaja olisi ottanut toisen tytön, minä toisen. Kysymys oli siitä, kumpi kummastakin *tuntui* oikealta rooliin. Näille mielipiteille ei ollut mitään perusteluja. Tuntui, että molemmilla oli taustalla omat kokemuksensa kyseisentyypisistä ihmisistä (tässä elokuvassa kiusaaja), tai tilanteista. Ei ollut oikeaa tai väärää, oli vain kaksi erilaista tunnetta. Ohjaajana minun oli kuunneltava omaani, muuten en olisi uskonut näyttelijää. Luota siis intuitioosi ja ota vastuu. Entä jos elokuvan teko aloitettaisiinkin castingistä? Entä jos käsikirjoitusta alettaisiin kirjoittaa vasta, kun on valittu näyttelijät? Entä jos kaikki henkilöt olisivat olemassa ennen tarinaa? Henkilöt loisivat tarinan? Tällaisesta elokuvan tekotavasta olen kuullut jonkun näyttelijän haaveilevan, ja tällaisia projekteja on myös toteutettu. Tällä tavalla ei voisi teoriassa tulla vääriä eli huonoja roolituksia. Näyttelijät käsikirjoittaisivat yhdessä kirjoittajan ja ohjaajan kanssa tarinan? Saattaa kuulostaa toimivalta. Pohtisin kuitenkin myös sitä, että hyvän elokuvan takana olisi hyvä olla ohjaajan intohimo ja halu, lähes pakonomainen tunne kertoa tämä nimenomainen tarina. Tarinan olisi hyvä olla omakohtainen, tai jollain tavalla koskettaa ohjaajaa läheisesti, jotta hän olisi todella innostunut toteuttamaan sen.

LÄHTEET

HAASTATTELUT:

Cantell, Saara. Puhelinhaastattelu 14.12.2012

Liimatainen, Kirsi Marie. Kirjallinen haastattelu 21.12.2012

Louhimies, Aku. Puhelinhaastattelu 19.02.2012

Oikkonen, Miikko. Kirjallinen haastattelu 16.12.2012 ja 31.1.2013

PAINETUT LÄHTEET:

Holmberg, Riikka 2008 Elokuvan ohjaamisesta – vähemmän mystiikkaa, enemmän konkreettisia työtapoja. Opinnäytetyö, Turun ammattikorkeakoulu

Lumet, Sidney 2004 Elokuvan tekemisestä. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Lynch, David 2008. Catching the big fish - Meditaatio, tietoisuus ja luovuus. Keuruu: Otava kirjapaino Oy

Markkanen, Emmi-Sofia 2010. Ohjaajan ja näyttelijän vuorovaikutus - harjoitusprosessi ennen elokuvan kuvauksia. Opinnäytetyö, Tampereen ammattikorkeakoulu. Julkaisun pysyvä osoite on <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2010121418184>

Niemi, Inari 2010. Koekuvaukset, harjoitukset ja niihin liittyvät valinnat. Erään ohjaajan ja elokuvan eteneminen castingista kuvauksien alkuun. Opinnäytetyö, Metropolia. Julkaisun pysyvä osoite on <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201005199842>

Weston, Judith. 2003 The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques. Michael Wiese Productions

Weston, Judith 1999 Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Suomenkielinen laitos Helsinki: NEMO (Englanninkielinen alkuperäisteos: Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film & Television, Michael Wiese Productions 1996)

INTERNET TIETOLÄHTEENÄ:

<http://www.suomisanakirja.fi/intuitio> (viitattu 25.4.2013)

<http://hyvaterveys.fi/artikkelit/Intuitio-ratkaisee-puolestasi/1359/> (viitattu 25.4.2013)